

CU CE SE OCUPĂ, DE FAPT, INTERPRETUL?

Drd. Sergiu TUHUȚIU
Londra (Marea Britanie)

Sergiu TUHUȚIU a absolvit studiile de licență la Universitatea Națională de Muzică din București în 2006, și două programe de Master în interpretare pianistică la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst din Stuttgart și la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. În 2011 primește o bursă de studii și se stabilește la Londra, iar în iulie 2013 este distins cu *Artist Diploma* la Royal College of Music. În anul 2018 obține diploma de *Advanced Music Production and Sound Engineering* la Abbey Road Institute din Londra, iar în prezent este doctorand la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, sub îndrumarea prof. univ. dr. Adrian Pop. Este fondator și președinte al asociației Lipatti Music Production și inițiatorul proiectelor In Memoriam Dinu Lipatti, Piano Colours și Leading Young Musicians. În octombrie 2016 Sergiu Tuhuțiu a avut debutul său la Hollywood alături de cântăreața americană Peisha McPhee în proiectul Chopin Meets Broadway.



REZUMAT

Articolul propune reiterarea întrebării referitoare la rolul interpretului. Aspectele exterioare ale vieții de concert pot acapara uneori și chiar trimite în uitare adevărata menire a muzicianului. O investigație individuală a artistului asupra propriilor motivații în raport cu actul scenic și cu muzica pe care o cântă este necesară ca exercițiu de constantă reînnoire către sine și de rezistență împotriva inevitabilei alienări în care „zgomotul de fond” al lumii exterioare tinde să-l arunce.

Cuvinte cheie: *interpret, adevăr artistic, autenticitate, vocație, sens.*

– Și uite, tocmai asta a fost bine, că stăteai
cu un scop și nu jucai superficial.¹

Ideile și obiceiurile preluate și adoptate fără discernământ reprezintă una dintre cele mai mari capcane în dezvoltarea oricărui artist, iar muzicienii nu fac nici o excepție în acest sens. În cazul lor, unele aspecte exterioare precum eleganța sălilor de concert, gestică scenică amplă sau ținutele extravagante facilitează mirajul

¹ Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Ediția a treia, vol. 1, Editura Nemira, București, 2021, p. 98.

prin care sunt percepuți de către public, amplificând uneori sentimente de auto-importanță și superioritate. Dar inflamarea sinelui artistului nu este singurul pericol pe care binomul *admirator / admirat* îl creează. Acesta duce și la trecerea într-un fel de uitare a misiunii din spatele formei exterioare. Putem petrece perioade lungi de timp în lumina reflectoarelor scenei fără să ne oprim pentru o clipă în loc și să ne întrebăm: „În fond, ce fac eu aici? Cu ce se ocupă, de fapt, interpretul?”

Desigur că există răspunsuri automate de tipul „Cântă”, care sunt la îndemână atât datorită evidenței imediate, că interpretul chiar urcă pe scenă și cântă, cât și unei tradiționale accepțiuni generale asupra rolului său, viziune căreia i ne supunem adesea fără a o supune unei reevaluări. Ceea ce atrage atenția este, însă, nu atât răspunsul prompt și oarecum automatizat, ci faptul că nu se trece în prealabil printr-o minimă analiză a condițiilor necesare unui răspuns pertinent și lămuritor. Spre exemplu, o astfel de condiție este faptul că rolul central al interpretului nu poate fi unul în care acesta este înlocuibil. Dacă acel „Cântă” se referă la redarea partiturii sau la faptul că interpretul produce sunete cu ajutorul unui instrument, atunci putem argumenta că și computerul poate face același lucru.

Așadar, unicitatea și rolul interpretului trebuie căutate dincolo de execuția instrumentală sau redarea sonoră, acolo unde nici computerul, nici compozitorul și nici indicațiile din partitură ale editorului nu pot avea cuvântul final. Această arie unică interpretului este cea a căutării, descoperirii și comunicării sensului muzical, adesea identificată cu expresia de „adevăr artistic”.

Metafora „adevărului artistic” a întâmpinat obstacole în ultimul secol, mulți dintre filosofi sau esteticieni contestându-i validitatea. Folosirea acestei metafore însă nu a dispărut ci, dimpotrivă, s-a intensificat în discuțiile despre rolul artiștilor în societate, în cele despre relațiile dintre artă și cunoaștere și în întrebările despre validitatea interpretărilor culturale. Pentru a putea lua în considerare problema adevărului artistic, trebuie ținut cont atât de condițiile filosofice, cât și de cele culturale ale acestui concept.

Viziunea adevărului artistic ca proces multidimensional de dezvăluire imaginativă este mai aproape de căutările artiștilor decât abordările propoziționale ale conceptului de „adevăr”, în care ideea de „fapt de netăgăduit” este mereu prezentă în feluri mai mult sau mai puțin explicite. Căutarea adevărului artistic în muzică începe cu explorarea sensului partiturii și continuă cu modalitatea de a împărtăși cu publicul acest sens descoperit. Dar ce caracteristici ar trebui să aibă oare acest concept volatil de „adevăr artistic”? Mai întâi, trebuie menționat că ideea de „adevăr” este în acest context doar o convenție. Nu se poate vorbi despre un adevăr absolut și nici despre un adevăr general, comun tuturor interpreților, chiar dacă tradițiile interpretative cad de acord adesea asupra intenției inițiale a compozitorului ca reper al căutării sensului muzical. De ce obișnuim, atunci, să-l numim „adevăr”? Traversat (prin condiția sa limitată) de angoase și întrebări

existențiale, omul a dezvoltat de-a lungul istoriei un barometru conceptual al relației sale cu lumea, pe care mai târziu l-a extras treptat din sfera imediatului și, pe măsură ce gândirea sa a devenit tot mai sofisticată, l-a folosit în sens abstract. Astfel că, de cele mai multe ori, pentru a putea crede în ceva anume, omul are nevoie să creadă înainte de toate că acel lucru este adevărat. Deși este evidentă nuanța metaforică, fenomenul acesta apare și în relația interpretului cu conceptul de „adevăr artistic”, muzicianul fiind condiționat de credința că sensul muzical găsit este cel adevărat. Această idee ne amintește de răspunsul pianistului Radu Lupu într-un interviu când, întrebare despre calitățile esențiale ale unui interpret, a spus că acesta trebuie să fie convingător și irezistibil. Or, perechea aceasta de atribute descrie perfect cele două etape: găsirea sensului și comunicarea lui.

Cui aparține adevărul artistic?

Forma „conviețuirii” pe care Charles Taylor o imprimă răspunsului la problema autenticității trimite la o veche dilemă artistică: „în ce măsură îl modelează lucrarea muzicală pe interpret și în ce măsură modelează interpretul lucrarea muzicală?” Diferențele amintite mai devreme sunt prezente și aici între părținitorii sinelui și cei ai fidelității față de intenția compozitorului. Este simptomatic faptul că această discuție nu conduce niciodată la un numitor comun între cele două tabere, de aceea este important să înțelegem ambele perspective.

Ar trebui să vorbim despre adevărul artistic al compoziției sau al interpretului? Procesul prin care acesta din urmă își apropie lucrarea muzicală la nivel artistic seamănă cu relația dintre două persoane, în care ambele trebuie să se regăsească. Există aici loc de compromis? Ce se întâmplă atunci când interpretul intuiește sensul muzical într-un mod diferit de intenția care reiese din analiza partiturii și pe care, tot el, o înțelege foarte bine la nivel rațional? Acest dans al părților în care se joacă miza responsabilizatoare a sensului artistic și, în consecință, a autenticității, este unul dintre procesele cele mai intime și importante în munca artistului; toate rezultatele etapelor preliminare acesteia (învățarea textului muzical, rezolvarea problemelor tehnice, reglarea nuanțelor) pot fi compromise de ratarea sensului muzical. În cadrul binomului interpret – muzică este nevoie ca aceste două lumi să își negocieze în permanență un teren comun al adevărului artistic, astfel încât fiecare să-și rămână autentică sieși, dar asigurându-se totodată de păstrarea integrității spațiului de manifestare a celeilalte. Deși în realitate interpretul este cel care acționează, personificarea muzicii contribuie la o imagine mai clară a unei interacțiuni între două entități cu voințe individuale. În fond, muzica, prin conținutul și indicațiile partiturii, impune lucruri de care interpretul este bine să țină cont.

Care sunt însă țelurile interpretului care alimentează procesele amintite mai sus? Trebuie menționat că actul scenic stimulează o serie de trăiri inexistente în sala

de studiu. De exemplu, importanța pe care artistul o acordă imaginii sale în societate determină o anumită dinamică a relației sale cu muzica și cu actul scenic. Pe scenă artistul are de-a face nu doar cu muzica sau cu aspectele tehnicii instrumentale, ci cu întreaga sa istorie personală, cu fricile și dorințele sale cele mai intime, cu frica de a nu fi judecat, de a nu fi acceptat sau de a greși. Astfel că lucrurile pot deveni cu ușurință copleșitoare. În fond, cum ai putea să devii în același timp detectivul, medicul și psihoterapeutul propriului sine, ținând mereu inventarul magaziei de afecte care interferează cu procesul tău scenic? O soluție eficientă în acest caz este concentrarea pe un singur element, și anume pe evitarea negării acestor trăiri, de cele mai multe ori prezente sub forma unor frici. O atenție îndreptată către interior permite contemplarea gândurilor și emoțiilor care apar. Observarea și analiza acestora trebuie să aibă loc în mod detașat și să fie însoțite de acceptare. Interpretul nu trebuie să-și nege aceste frici sau să afișeze anumite atitudini artificiale, lucru care ar duce mai degrabă la confirmarea și consolidarea fricii.

Dar poate rezolva această metodă problema unui trac paralizant? Trebuie pornit de la acceptarea faptului că nu există control deplin asupra unei situații și că orice apariție scenică presupune un risc pe care nu avem cum să-l înlăturăm complet. Ceea ce se întâmplă de multe ori este că interpretul, din cauza emoțiilor scenice, își neagă aceste stări și nu acceptă hazardul ca parte integrantă a apariției scenice. În fond, nu există o garanție a liniștii în viața de concert, iar acest lucru impune o calitate extraordinară pe care artistul trebuie să o aibă, aceea de a conține și accepta inevitabilitatea tensiunii. Mecanismele interioare declanșate de disconfortul creat de tracul scenic sunt tocmai acele dezechilibre iraționale pe care le numim adesea *mecanisme de protecție* și care conduc la îndepărtarea de autentic și de o reacție afectivă liberă în relația cu muzica.

Status quo-ul în problema interpretării muzicale

Unul dintre aspectele care joacă un rol important și care reprezintă mereu o provocare pentru muzicienii în formare este tradiția interpretativă sau, mai bine spus, *status quo*-ul interpretării în repertoriul muzicii clasice. Pentru studenți, ideea că partitura trebuie să fie interpretată ținând cont de intențiile compozitorului sau, uneori, chiar de versiunea interpretativă a acestuia (atunci când avem acces la ea), este percepută adesea ca o îngrădire a creativității și a libertății de a contura o viziune proprie asupra lucrării. Potrivit acestei percepții, rolul pentru care interpretul s-ar pregăti în acest caz ar fi acela de a studia istoria interpretărilor. Există, totuși, multe variante de a aborda o lucrare, chiar dacă adesea concepțiile noastre despre compozitor, epocă, stil sau tradiție interpretativă par să ne oblige să mergem într-o singură direcție. Căutarea artistică a muzicienilor este cu atât mai plină de satisfacții cu cât aceștia se simt mai liberi să exploreze toate opțiunile posibile. Felul în care muzicienii, criticii muzicali sau melomanii răspund la o

variantă interpretativă depinde într-o mare măsură de nivelul lor de conformism față de ceea ce cred a fi „corect” în legătură cu muzica respectivă. Dacă un recital este necorespunzător, în sensul în care este etichetat ca fiind greșit prin prisma unor elemente istorice sau de tradiție interpretativă, atunci oricât de captivantă, fluentă sau strălucită din punct de vedere tehnic ar fi interpretarea și oricât de prezent ar fi interpretul pe scenă, „ascultătorul” va tinde fie să dezaprobe acea viziune, fie să i se opună vehement.

În anumite situații se întâmplă să fie acceptată o diversitate surprinzătoare de abordări în ceea ce privește o partitură. Acest lucru apare în special acolo unde există tradiții muzicale paralele, determinate pe de o parte de existența instrumentelor moderne, iar pe de altă parte de existența instrumentelor timpurii.

Să luăm, de exemplu, prima parte a *Sonatei op. 27, nr. 2 în do diez minor* de Beethoven, unde pianul modern permite un tempo foarte lent. Atmosfera devine astfel calmă sau chiar meditativă. Dacă am interpreta însă aceeași piesă pe un pian din vremea lui Beethoven, timbrul și rezonanța ar fi foarte diferite: bașii ar fi mult mai slabi, armonicile registrului mediu ceva mai stridente. Astfel că toate aceste posibilități specifice instrumentului influențează interpretarea, creând lumi sonore diferite și, în consecință, două lucrări relativ diferite, chiar dacă partitura rămâne aceeași. În unele privințe, acestea sunt mai diferite între ele decât oricare două interpretări pe un pian modern.

Așadar, se poate spune că există două tradiții diferite de interpretare aici, practicate simultan, dar de către muzicieni diferiți, cu credințe diferite despre ceea ce este corect din punct de vedere muzical. Fiecare încearcă să-și convingă publicul că a captat sensul acestei lucrări, că versiunea sa evocă cel mai bine muzica lui Beethoven. Și, într-adevăr, cu toate diferențele dintre interpreți, același public ar putea fi la fel de emoționat și de convins de ambele variante, apreciindu-le în egală măsură.

Așadar, aceeași interpretare poate reprezenta pentru unii ascultători o experiență muzicală fabuloasă, iar pentru alții, una inacceptabilă. Ce ne spune acest lucru despre capacitatea celor cu cunoștințe muzicale de a emite judecăți estetice? În privința ascultătorului fără educație muzicală, în schimb, lucrurile sunt mai simple, el neavând în general obiecții din astfel de motive. Acesta va analiza doar dacă audiția a fost pentru el o experiență plăcută sau, de ce nu, extraordinară. Dacă a fost, atunci consideră interpretarea ca fiind de valoare. Doar persoanele cu o oarecare educație muzicală pot cataloga drept grosolană o interpretare potențial senzațională doar pentru că aceasta se îndepărtează de anumite cutume pe care ei le consideră a fi realități istorice.

Uneori, diferențele mari între interpretări sunt acceptate cu condiția ca toate versiunile să respecte indicațiile partiturii, atunci când acestea există. Însă de foarte puține ori sunt tolerate interpretările care nu țin cont de aceste indicații. Totuși, dacă

acceptăm că indicația partiturii poate valida o sonoritate de *forte* pe un pian timpuriu, atunci trebuie să acceptăm și că aceeași indicație dinamică va conduce la un rezultat sonor cu totul diferit pe un pian Steinway modern. Așadar, paleta dinamică și timbrală fiind atât de diferită între cele două tipuri de pian, nu ne rămâne decât să tragem concluzia că un *forte* beethovenian din secolul al XIX-lea nu este același cu unul din secolul al XXI-lea. Iar odată cu această concluzie apare și orizontul unei oarecare relativizări a transpunerii indicației de *forte* în realitate.

În pregătirea sa, interpretul se află în permanență prins la mijloc între cerințele partiturii și propriile intuiții afective. Uneori acestea din urmă coincid într-o mare măsură cu indicațiile muzicale, alteori diferența este atât de mare încât duce la un conflict interior: pe de o parte interpretul înțelege necesitatea de a rămâne fidel stilisticii sau notațiilor muzicale, iar pe de altă parte varianta interpretativă în care acesta crede este mult diferită. Tocmai aici găsim motivul pentru care problema *status quo*-ului în interpretarea muzicală implică în mod direct problema autenticității și a rolului interpretului. Desigur că muzicianul nu trebuie să uite nicio clipă faptul că intuițiile sale depind în permanență, pe de o parte, de gradul de pregătire, iar pe de altă parte de cantitatea și calitatea referințelor muzicale și, în general, culturale. Altfel spus, recursul la experiență nu poate fi făcut de către interpret decât în măsura în care această experiență există și este de datoria interpretului să-și reevalueze constant calitatea propriilor referințe.

Dinamica afectivă dintre interpret și public

Să luăm ca punct de pornire interogația următoare: „În ce fel sunt relevante emoțiile muzicale în motivația omului de a se implica afectiv la contactul cu muzica?” Originea acestei relații nu poate fi separată de originea muzicii. Din păcate, teoriile despre originea muzicii sunt speculative și, prin urmare, tot astfel sunt și cele despre scopul primordial al acesteia. S-a presupus că la început muzica ar fi îndeplinit rolul de liant între părinți și nou-născuți, că ar fi contribuit la dezvoltarea limbajului, la comunicarea culturală, la coeziunea socială sau chiar că muzica nu ar avea niciun scop în sine. Eckart Altenmüller, Reinhard Kopiez și Oliver Grewe afirmă că „din punct de vedere științific, problema originii muzicii este extrem de greu, dacă nu chiar imposibil de deslușit”².

Cu toate acestea, indiferent de viziunile asupra scopului primordial al muzicii, atât muzicienii, cât și melomanii, tind să fie de acord că muzica aduce împreună oamenii și culturile, că este o sursă de plăcere estetică, o puternică unealtă de comunicare, că poate contribui la bunăstarea și sănătatea psihică a omului și că

² Eckart Altenmüller, Sabine Schmidt, Elke Zimmermann, *Evolution of Emotional Communication: From Sounds in Nonhuman Mammals to Speech and Music in Man*, Oxford University Press, Oxford, 2013, p. 313, *apud* Patrik N. Juslin, *Musical Emotions Explained*, Oxford University Press, New York, 2019, p. 5.

reprezintă o formă creativă a exprimării de sine. Toate aceste așa-zise roluri ale muzicii au în comun emoția. Totuși, emoția nu este totul în muzică. Pentru unii aceasta chiar nu joacă un rol important, astfel încât mai degrabă plăcerea descoperirii unor structuri complexe sau ascunse într-o compoziție primează în fața oricărei experiențe emoționale. Însă, per total, cercetările ultimelor decenii arată că odată cu creșterea exponențială a cantității de muzică ascultată în lumea occidentală, există tot mai multe semnale că aceasta generează și emoții în rândul ascultătorilor. Stimularea sau, alteori, înlăturarea unei emoții reprezintă motivul, uneori nu foarte evident, al hotărârii de a asculta muzică.

Unde se întâlnesc, atunci, căutarea „adevărului artistic” și realitatea dinamicii afective dintre interpret și public? Trebuie amintit aici că „adevărul artistic” este o intersecție între muzică și psiho-dinamica afectivă cu accent pe preocuparea pentru autenticitate și semnificație. Dacă „emoționat” poate fi uneori un termen discutabil în ceea ce îl privește pe ascultător, atunci cu siguranță că interpretul are cel puțin datoria de a-l aduce pe acesta mai aproape de sine, de a-l extrage din propriile aparențe construite îndeosebi pentru a-i servi în contextul jocului social. Însă ar fi incomplet să credem că doar presiunea exterioară determină asemenea contorsionări ale ființei. Lipsa onestității față de propriile motivații și sentimente joacă de asemenea un rol important în acest sens, iar atașamentul și identificarea cu aspectele exterioare tind să îndepărteze artistul de sinele autentic. Or, interpretul nu-și poate înțelege cu profunzime și sinceritate menirea câtă vreme este condiționat de o prea mare greutate pe care o dă imaginii sale exterioare, indiferent dacă ne referim strict la prezența fizică sau la reputația sa. Astfel că ceea ce poate artistul oferi publicului nu este niciodată mai mult decât ceea ce a dobândit acesta în sinceritatea față de sine. De aici și paranteza dintre virgule în titlul articolului („de fapt”), deoarece tentația de a considera carapacea vieții de concert ca fiind *esență* este foarte mare, iar întoarcerea din drum este tot mai grea pe măsură ce ne adâncim în procesul de normalizare a aparențelor, fenomen prin care acestea devin etalonul stării de fapt a lucrurilor. Intenția acelei paranteze este, astfel, o invitație la o revizuire responsabilă a crezurilor legate de misiunea interpretului.

Preocupările pentru adevăr artistic și sens în interpretarea muzicală conduc aproape în mod inevitabil la problema autenticității, care, deși destul de întortocheată, este necesar să nu fie evitată în explorările interioare ale artistului. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea s-au produs o serie de schimbări, chiar mutații culturale, care au condus la perceperea omului în societate, mai degrabă ca individ decât ca element al angrenajului de relații sociale. Această transformare poate fi observată în artă prin înmulțirea numărului de autobiografii sau de autoportrete, unde omul devine centrul atenției, nu neapărat datorită vreunor calități excepționale pe care le posedă, ci prin simplul său statut de individ. În aceeași perioadă societatea a început să fie văzută tot mai puțin ca un tot unitar, cu componente care

interacționează, ci mai degrabă ca un agregat de monade individuale, un adevărat sistem social cu o viață proprie și care propunea contractul social în interacțiunea dintre ființele umane prin stipulări mai puțin firești, ba în mare parte chiar artificiale. Totodată, exista un consens că frumusețea ființei umane constă tocmai în ceea ce posedă fiecare om ca aspect unic și distinct, iar în acest sens conceptele de „spațiu psihologic” și de „semnificație intimă” a unui lucru au câștigat tot mai mult teren.

Pe măsură ce o aplecare spre lumea intimă a individului se creiona tot mai clar la nivelul societății, contractul social – cu toate aspectele sale forțate și artificiale – se instaura de asemenea în viața occidentală. În felul acesta s-a dezvoltat treptat o conștiință a diferenței dintre două tipuri de sine: unul al individualității unice, private, intime, iar celălalt public, social. În acest cadru impregnat cu noi forme de presiune exterioară, preocuparea de a-ți rămâne fidel ție însuși devenea tot mai îndreptățită. Astfel că în mijlocul acestui proces, autenticitatea începe să determine noi conotații. De unde înainte autenticitatea însemna „să fii sincer cu tine însuși”, pentru a te comporta apoi onest și în interacțiunea cu ceilalți, ulterior i s-a schimbat conotația în „a fi sincer cu tine însuși” pentru binele tău, adică de dragul faptului în sine de a fi acordat cu tine însuși. În ambele cazuri, „sinceritatea” este elementul principal, însă scopurile diferă. În prima situație „sinceritatea” este promovată cu scopul unor relații sociale mai bune, în cea de-a doua capătă o valoare intrinsecă.

Atenția tot mai mare pe care o primește ideea de „autenticitate” a generat o preocupare aparte pentru „etica autonomiei”. La umbra contractului social, omul trebuie să fie o ființă care își explorează și își manifestă potențialul, dar totodată ține cont și de barierele pe care i le impune statutul de ființă socială. Autogestionarea propriilor abilități și dreptul de a decide pentru sine trebuie constant acordate cu valorile morale și cu legitimitatea autorității politice pe baza reflecției raționale individuale. Într-un fel, „autenticitatea” și „autonomia” cad de acord asupra faptului că individul este îndreptățit să-și trăiască viața în acord cu propriile rațiuni și motive, bazându-se pe capacitatea sa de a urma instrucțiuni autoimpuse. Important este aici ca individul să posede capacitatea de a-și subordona comportamentul Țelurilor pe care le alege în mod rațional.

Un alt concept esențial în dezvoltarea ideii de „autenticitate” este cel al „sinelui”. Rousseau pledează pentru „o sursă interioară”³ a omului, din care trebuie să derive toată atitudinea sa față de viață și acțiunile pe care alege să le întreprindă. Această viziune a condus la o mulțime de întrebări despre introspecție, sens intim și autorefecție. Când spațiul interior devine sursa principală a autorității, individul trebuie să detecteze cu atenție diversele impulsuri, gânduri și dorințe, să le distingă pe cele importante de cele secundare, iar mai apoi să înțeleagă care sunt cele care se aliniază motivelor principale ale intențiilor sale și care nu. Cu alte cuvinte, trebuie

³ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, p. 32.

să-și împartă interioritatea între ceea ce este central și ceea ce este periferic. Așadar, unele acțiuni vor izvorî din aspecte esențiale ale identității sale, pe când altele vor fi determinate de unele secundare. Ignorarea sau negarea aspectelor esențiale ale sinelui vor conduce la trădare de sine și autoanihilare.

Însă chiar și odată ajuns la un oarecare nucleu al sinelui, în ce fel poate folosi interpretul acest lucru în slujba actului scenic? Fiindcă oricât de anevoioasă ar fi munca de auto-descoperire sau de deschidere afectivă, aspectul acesta nu este decât vehiculul în căutarea și comunicarea sensului artistic al muzicii. Iar tentația intelectualizării ideii de *sens* sau de *adevăr artistic* poate îndepărta pe nesimțite interpretul tocmai de la scopul căutărilor sale. Paradoxul sensului artistic este că el nu se dezvăluie nicidecum ca o articulare conceptuală, indiferent cât de inspirat am vorbi despre acesta, ci mai degrabă ca o stare. Sensul profund al unui moment muzical se află dincolo de totalitatea indiciilor vizibile și implicite ale lucrării muzicale, precum indicațiile partiturii, stilistică, context istoric etc. și constă într-o comutare de sens între viața reală și partitură. Așadar, folosindu-se de toate uneltele cognitive pe care le are la îndemână, interpretul sapă un tunel spre adevărul artistic, însă trebuie să reziste tentației de a-i da un nume atunci când îl găsește. Parte din misterul artistului este tocmai ceea ce este de nespus chiar și pentru sine din ceea ce a descoperit. În fine, dacă interpretul este angajat în dinamica afectivă dintre el și public, atunci are nevoie să împingă limitele limbajului în efortul de conceptualizare a intențiilor artistice, iar în final să fie dispus să-l abandoneze, pentru ca acțiunea sa interioară să se poată manifesta dincolo de concept, în spațiul aproape paradoxal al nevoii de a comunica sensul artistic în absența cuvintelor.

BIBLIOGRAFIE

- ALTENMÜLLER, Eckart, SCHMIDT, Sabine, ZIMMERMANN, Elke, *Evolution of emotional communication: From sounds in nonhuman mammals to speech and music in man*, Oxford University Press, Oxford, 2013.
- GABRIELSSON, Alf, *Strong Experiences With Music*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- HEIDEGGER, Martin, *Ființă și timp*, Editura Humanitas, București, 2002.
- JUSLIN, Patrik N., *Musical Emotions Explained*, Oxford University Press, New York, 2019.
- JUSLIN, Patrik N., LINDSTRÖM, Erik, *Musical Expression of Emotions: Modelling Listeners' Judgements of Composed and Performed Features*, Blackwell Publishing, Oxford, 2011.
- LEECH-WILKINSON, Daniel, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, <https://challengingperformance.com/ebook>, 2020.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, ediția a treia, Vol. 1, Editura Nemira, București, 2021.
- TAYLOR, Charles, *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2007.